

«КІНЕМАТОГРАФІЗМ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРАКТИВНИХ СТОСУНКІВ ЛІТЕРАТУРИ Й КІНО

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

У статті досліджуються інтерактивні стосунки художньої літератури та кінематографу. Особлива увага звертається на «вроджені» елементи кінопоетики в художній літературі докінематографічного періоду. Художня література розглядається як мистецтво, у якому переважає візуальний компонент, закодований у слово. Аналізується природа «кінематографічного» мислення Тараса Шевченка

Ключові слова: візуалізація, вроджений кінематографізм, кадр, кінематографічне мислення, кінопоетика, монтаж.

The article investigates interactive relations of fiction and cinematography. Special attention is paid to the “inborn” elements of cinema poetics in the fiction of the pre-cinematographic period. Fiction is viewed as the art where a visual component, encoded in a word, predominates. The nature of “cinematographic” thinking of Taras Shevchenko is analyzed.

Key words: visualization, inborn cinematographism, frame, cinematographic thinking, cinema poetics, editing.

Інтерактивні стосунки літератури й кіно – двох наймасовіших, найпопулярніших і, погодьмося, найвпливовіших видів мистецтва – усе більше привертають до себе наукову увагу. Спектр «кутів зору», аспектів, під якими розглядається ця проблема, нині є досить широким. Вони, хай дозволено буде так сказати, ще не устояні та й не обліковані. Тема, у принципі, нова, ентузіастів-першопроходців, які наважилися б освоювати її багато в чому ще незвідані простори, не так і багато.

Якщо ж спробувати кинути найзагальніший погляд на історію взаємостосунків, то треба погодитися з тим, що тут найкраще говорити про **історію взаємовпливів**, яка відбувається в контексті загального **синтезу мистецтв**, що розпочався ще в ті часи, коли окремі мистецтва, переживаючи початкові стадії свого становлення, починали **впізнавати** один одного, **приглядатися** один до одного. Запозичувати один в одного «засоби» ніхто не забороняв. Більше того, по-справжньому новаторські відкриття відбувалися саме там, де ті запозичення здійснювалися активно й були позначені Талантом як вищою художньою обдарованістю. Пошлемося, для прикладу, на такі знакові імена: Тарас Шевченко (слово – живопис), Чюрльоніс (живопис – музика), Павло Тичина (слово – музика – живопис), Олександр Довженко (живопис – слово – кіно).

На початковій фазі свого становлення як виду мистецтва, кінематограф найактивнішим чином навчався в художньої літератури бодай таким чином, що візуалізовував готові літературні сюжети. Проте відсутність звуку (слова) змусило кіно, що робило свої перші кроки в прагненні стати мистецтвом, найактивнішим чином виробляти власні – уже суто кінематографічні – засоби. І саме в цей час, коли був відкритий, а

потім увиразнений і теоретично осмислений (С. Ейзенштейн) такий найважливіший засіб кінопоетики як **монтаж**, і коли стало зрозумілим, що **кадр** у фільмі, котрий претендує на художність, має бути не просто фотографічним відображенням якогось життєвого моменту, а добре продуманим, вивіреним у композиційному та кольоровому (світлотіньовому) планах зображенням, коли з'явилися перші резонансні кіношедеври, такі як «Броненосець Потьомкін» Сергія Ейзенштейна та «Земля» Олександра Довженка, що протягом усіх наступних десятиліть будуть ретельно вивчатися в усіх кіношколах світу немов підручники з кінорежисури, – саме тоді в літературі як у тодішньої «королеви мистецтв» з'явився зовсім неприхований інтерес до нещодавнього «ілюзіона», а тепер кінематографа, котрий стверджував себе навіть не по роках, а по днях і вже навіть був возведений одним із тогочасних політичних вождів у ранг «наймасовішого мистецтва».

Нові виражальні засоби, продемонстровані Великим Німим, серйозно зацікавили письменників. Стосувалося це й української літератури, яка у 20-х роках почала активно вбирати у себе кінозасоби, причому робила це демонстративно, що виявилось не тільки в **метальності** композиції, котра відкрито нагадувала кіномонтаж, а й у спробах створити такий гібридний жанр як кіноромани (напр., «Інтелігент» Л. Скрипника, жанр якого визначався автором як «екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом», – і це була далеко не єдина спроба створення гібридного жанру). Елементи кіно поетики свідомо застосовувалися багатьма письменниками у 20-х роках. Серед них – Ю. Яновський, М. Бажан, М. Йогансон, Гео Шкурупій, Д. Бузько, Ол. Полторецький, Л. Скрипник та ін. У 30-х роках, коли утвердилася абсолютна влада соцреалістичних догматів, які фактично не допускали експериментів в художній формі, художня література перестала вдаватися до засобів кінопоетики.

І лише в 60-х роках, ознаменованих приходом у літературу нового покоління митців слова, котрі назавжди залишилися в історії української літератури як шістдесятники, знову відбулась активізація інтерактивних стосунків між мистецтвом слова й кіномистецтвом. Причин такої активізації багато. По-перше, прагнучи відійти від творчо впроваджених, спримітизованих форм соцреалістичної літератури, шістдесятники прагнули новацій як у змісті, так і у формі. І їм це вдавалося. Вони обсервовували творчий досвід своїх попередників – митців розстріляного відродження, відкривали для себе багатьох зарубіжних письменників, творчість яких у сталінські часи, м'яко кажучи, не пропагувалася. Прагнення до творчих новацій не могло не стимулювати інтересу до кінематографічних засобів.

По-друге, у період післясталінської «відлиги» відбулося помітне пожвавлення власне українського кіномистецтва, щоправда, його

масштаби не дають змоги говорити про «український кінобум», але все ж таки певної культурної резонансності воно набуло. І досі на слуху імена режисерів Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осика, Миколи Мащенка, акторів Івана Миколайчука, Юрія Шумського, Костянтина Степанкова, Богдана Ступки...

Поети-шістдесятники були прямо причетні до цього пожвавлення. Іван Драч, закінчивши в Москві курси кіносценаристів, став одним із творців українського поетичного кіно («кіносценарій фільму «Криниця для спраглих»), Микола Вінграновський узагалі був професійним кіномитцем. Ліна Костенко теж тяжіла до кіно – була співавтором кіносценарію «Перевірте свої годинники».

Але вплив кіномови на художні тексти поетів-шістдесятників надто відрізнявся від впливу Великого Німого на українське словесне мистецтво 20-х років минулого століття. Він був сприйнятий та адаптований Словом і через те виявлявся не так очевидно. Якщо письменники 20-х років майже відкрито демонстрували запозичені в «найбільш масового мистецтва» засоби й певною мірою навіть хизувалися цим, то поети-шістдесятники вдавалися до кіномови не з такою очевидністю. Точніше було б говорити про елементи кіномислення, які стали органічною складовою художнього (поетичного) мислення. Це не був синтез двох мистецтв – це було органічне **вживлення у себе** мистецтвом слова елементів кіномови. Названі шістдесятники передовсім були майстрами Слова – вони не лише знали про його величезні виражально-зображувальні можливості, а й із довершеною майстерністю ті можливості використовували. Показовою в цьому плані була творча доля Миколи Вінграновського, який, фактично, не реалізував себе як кіномитець, зате став видатним поетом-новатором. Його творча фантазія була настільки буйною, настільки несподівано вибуховою, що могла реалізуватися лише в суто авторському, експериментальному кіно, – а це в тогочасних умовах було справою цілком неможливою. Проте поезія надала йому таку можливість для самореалізації – Слово в нього стало навдивовижу пластично-піддатливим, іскристо енергійним, з якоюсь потужною здатністю навіювати буквально зачарувальні поетичні смисли.

Отже, уживлювання кіномислення в художнє мислення поетів-шістдесятників треба розуміти як процес збагачення мистецтва слова новими виражально-зображувальними можливостями.

Проте тут можливе заперечення у формі запитання: а як же бути з тим незаперечним фактом, що елементи кінематографічної поетики фактично виявляються в багатьох художньо-літературних текстах, творених у **докінематографічні** часи. Сергій Ейзенштейн, Михайло Ром та деякі інші видатні кінорежисери, навчаючи студентів таємниць свого творчого ремесла, пояснювали техніку кіномонтажу й деяких інших засобів на

прикладі творів О. Пушкіна, М. Гоголя, Гі де Мопасана, Еміля Золя та інших майстрів слова. Таким чином вони переконливо доводили, що засоби, які зараз іменуються як кінематографічні, фактично притаманні літературно-художнім текстам. При цьому виявлялася закономірність: що вищим є художній рівень словесного тексту, то більшою мірою виявляється «кінорежисерська» складова майстерності письменника. У цьому плані цікавими є спостереження Лесі Генералюк, яка відкрила «кінематографізм» Тараса Шевченка [4, 262–273]. Виявилось, що для характеристики візуально-живописної складової образного світу Шевченка потребує уживання таких понять як *монтаж рухомих кадрів, паралельний монтаж, перехресний монтаж, калейдоскопічна зміна кадрів, панорамування, крупний план, насиченість кадру, монтажний ритм, стоп-кадр, вплив камери* та ін. І, окрім цього, виявляється, Шевченко-кінорежисер ще й уміло озвучував свої рухомі зображення.

Відкриття Лесею Генералюк «кінематографізму» Тараса Шевченка треба оцінити не лише як певний і вельми значущий прорив в осмисленні поезики Шевченка. Питання треба ставити і ширше, і глибше. По-перше, необхідно погодитися з існуванням періоду «внутрішньоутробного розвитку кіно, його поступового визрівання в лоні старших мистецтв» [3, 6]. Зрозуміло, що серед тих «старших мистецтв», у лоні яких відбувався «внутрішньоутробний розвиток» кіно, був живопис (недарма ж Довженкова «Земля» вражає суто живописною зображальністю своїх кадрів, в т.ч. і портретних, – тут, безперечно, виявився чималий попередній досвід Довженка-живописця). Але найбільш активне визрівання кінематографічних засобів відбувалося в лоні власне словесного мистецтва – адже саме до нього, як до наочного навчально-дидактичного матеріалу зверталися кінорежисери й водночас професори ВДІКу С. Ейзенштейн, М. Ром та ін.

Лесь Генералюк відкрила Тараса Шевченка як «кінематографіста», зауваживши при цьому, що окреслила цю особливість його поезики «лише начеркові». Але її відкриття є настільки переконливим, що після нього Шевченко сприймається як один із найбільш «кінематографічних» митців у світовій літературі.

Чому так? – запитаємо. Чому власне Шевченко став одним із тих, хто вдався до кіномови ще задовго до появи самого кіно? І не лише вдався, а насправді розвинув її настільки, що всі головні прийоми майбутньої кіно поезики, що будуть напрацьовані найвидатнішими митцями цього нового виду мистецтва виявляться закодованими в його слові. Відповідь на це питання є дуже важливою, вона здатна спричинити нове бачення вузлових проблем поезики художнього слова і, відповідно, нові підходи до їхнього аналізу.

Справа у тому, що відкриття «кінематографізму» Шевченка, таке ж, як і відкриття «кінематографізму» О. Пушкіна, М. Гоголя, Е. Золя та інших письменників, здійснене названими вище кінорежисерами, ставить питання про літературу як мистецтво візуальне. Тільки візуальність художньої літератури особлива – вона закодована в слово.

Не треба особливо занурюватися у глибини психології літературної творчості, щоб прийти до висновку, що процес творення письменником художнього тексту позначений його прагненням якомога повніше втілити в слово, вербалізувати свої візії. Звичайно, перед ним стоять й інші завдання. Але серед них найпершим є завдання втілення у слово зорові картини. Література насамперед **показує**. Її міметична сутність полягає передусім у зображальності, ейдетизмі. Але при цьому необхідно враховувати, що це **художнє** зображення, тобто зоровий образ, «картина», «кадр», гіпотипозис і т.д., наділений енергією художнього впливу.

Поезія Шевченка – зразковий приклад **охудожнених візій**. Він бачив світ як живописець, що пройшов найвищий на той час професійний вишкіл у стінах Петербурзької Академії художеств. Навчання живопису – це і пізнання численних засобів його естетичного впливу на глядача. Саме тому візії, верболізовані поетом, містили в собі естетичну енергію впливу, – вона вивільнювалася, «заряджала» реципієнта вже в процесі їхнього розкодування, тобто в процесі візуалізації ним слова. Мистецтво автора виявляється в його здатності запрограмувати слово таким чином, щоб ця програма з максимально можливою повнотою була відтворена читачем. Йдеться про кореляцію між візуальними конструкціями, що закладені автором у слово як виражальний матеріал, і тими візіями, котрі виникають у свідомості реципієнта. Ступінь такої кореляції, його інтенсивність засвідчує рівень майстерності автора й рівень художності його текстів. Літературознавці, особливо ж ті, хто працює на ниві поетики як науки, націленої на розгадку таємниць художності, так само як і мовознавці, які вірили і продовжують вірити, що власне в лінгвістиці треба шукати «ключі» від тих таємниць (чисельні праці з вивчення «мови письменників», «лінгвістична поетика» Р. Якобсона та ін., особлива «наука про вивчення мови художньої літератури», що її розробляв російський академік В. Виноградов, незліченні модифікації лінгвостилістики художніх текстів і т.д. і т.п.) – усе це та й багато чого іншого (уявімо, бодай, величезний обшир т.зв. нормативної поетики, яка протягом віків реєструвала, іменувала й систематизовувала, розкладаючи по чисельних полицях літературні та мовні «засоби») – становить колосальний і неохоплюваний для цілісного осмислення науковий дискурс, який і досі залишається живим, пульсувальним і, мабуть, затребуваним. Доцільність такого дискурсу не викликає сумніву. Він – реальність. У нього своє життя, свій спосіб існування. І якщо зараз говоримо про нього, то прагнемо

показати тло, на якому увиразнюється проблема «кінематографізму» художньо-літературного тексту, який довершено проявлений у поезії Шевченка. І якщо погоджуємося із твердженням, що література є насамперед мистецтвом закодованої у слово візуальності, то водночас треба погодитися з думкою про необхідність розглядати проблему «кінематографічності» як одну із найважливіших проблем поетики художньо-літературного тексту. Новизна й перспективність цієї проблеми ще потребує ствердження – не так декларативного, як доказового, здійсненого як на теоретичному, методологічному, так і на практичному рівнях – останній, практичний, рівень є особливо важливим через те, що, як відомо, немає більш надійного способу довести правильність теоретичних та методологічних конструкцій як випробувати їх практикою, у цьому разі – практичним аналізом художньо-літературних текстів.

То ж повернемося до теоретичного підґрунтя проблеми, – воно стане очевиднішим, коли задумаємося над тим, що художня література й кіно «працюють» з одним і тим же матеріалом – візіями. Певною мірою це твердження є умовним, і зрозуміло чому: кіно – це художньо оброблені **прямі зображення**, література – художньо оброблені **зображення (візії), що подаються через посередництво слова**. Це порівняння можна було б зробити трьомпозиційним (або тричленним): пластичні мистецтва – література – кіно. І всі вони виконують свої мистецькі функції художнього вираження та впливу, шляхом творення зображень.

Компаративістські паралелі **живопис – література** є давніми та інтенсивно розроблюваними. Арістотель, Леонардо да Вінчі, Лесінг, Іван Франко – це лише вершинні імена в цьому ланцюгу митців та мислителів, які осмислювали взаємозв'язок двох мистецтв. Не будемо навіть конспективно оглядати цю проблему, скажемо тільки, що вона є постійно актуальною хоча б тому, що обидва мистецтва є динамічними в плані розвитку своїх засобів. Зазвичай, цей розвиток відбувався паралельно й був залежний від домінуючих тенденцій, що визначали особливості художнього мислення тої чи тої епохи. Найпоказовіший приклад – епоха модернізму, символізм, імпресіонізм, експресіонізм у живописі й у літературі.

Але при цьому треба відзначити одну важливу для глибшого розуміння нашої проблеми тенденцію – література постійно розвивала свою здатність якомога пластичніше зображувати життя. Ще Леонардо да Вінчі був переконаний у суттєвих перевагах живописного образу над словесним («поетичним»): «Картина безпосередньо презентує тобі себе з тим зображенням, заради якого її творець породив її, і дає ту ж насолоду найбільшого почуття, яке тільки може дати будь-який предмет, створений природою[...] Поезія розповідає про те ж саме, але засобами менш

гідними, ніж очі: вона несе враження, зображення предметів, що називаються, і ті враження є менш яскравими і більш повільними» [Цит. за:1, 61]. Стверджуючи це, геніальний художник на той час не помилявся. Бо живопис в епоху Відродження й справді був головним видом мистецтва. Але прийде XIX століття, упродовж якого розвиток мистецтва слова набуде особливої динамічності – література настільки розвине виражально-зображувальний потенціал слова, що набуде всезагального визнання як «королева мистецтв» – й за масовістю, бо «епоха Гуттенбурга» вступатиме у свій розквіт, і за силою впливу. І при цьому вона невпинно і бурхливо розвиватиме свої виражально-зображувальні можливості, буде виховувати читача, розвиваючи в нього здатність сприймати художнє слово. Саме в цей час, коли література вступила у фазу свого бурхливого розвитку, такі видатні мовознавці як Гумбольдт, а трохи пізніше й О. Потебня відкрили органічний зв'язок слова й думки, відзначаючи при цьому особливу змістову місткість власне художнього слова. І саме в цей час видатний педагог Костянтин Ушинський заговорив про слово як один з найголовніших педагогічних інструментів розумового і духовного (морального) виховання. Значно пізніше, уже в середині XX століття, інший видатний педагог Василь Сухомлинський сформулює концепцію про особливу розвиваючу розум і душу людини функцію художньо-образного слова. «Поетичне слово – еліксир для розвитку думки дитини» – для багатьох ця сентенція Василя Сухомлинського і досі може здатися загадковою, малозрозумілою, якій не знаєш, чи й вірити, але тут нічого не вдієш, - до неї просто треба підніматися...

Розвиток літературно-художнього слова, його впливового потенціалу виявлявся в процесі його здатності творити візії у свідомості читача. При цьому треба взяти до уваги, що одна з ознак переходу від манери традиційного реалізму з його детальними описами («Тече річка Роставиця...» Нечуя-Левицького), які повільно, але впевнено вибудовували зорові конструкти у свідомості читача, змінювалися на більш лаконічні описи, головним засобом яких є окремий штрих у формі окремої деталі, миттєвого «кадру». Так, відбувалася інтенсифікація виражальних можливостей літературного тексту розміщені в ньому окремі штрихи-«кадри» **монтувалися** в певну цілісність. Подібна інтенсифікація засобів потребувала відповідної інтенсифікації відтворювальної уяви читача. Якісна в художньому плані література виховувала читача, здатного сприймати так **інтенсифіковані** тексти.

Але повернемося до теоретичного осмислення Шевченкового «кінематографізму». І тут передовсім визначимо головні категорії кінопоетики, які складають т. зв. «кінематографічний код», за допомогою якого відкриваються власне кінематографічні структури, наявні в тому чи в тому художньому явищі. Такий код є **азбукою кіномови**. Безсумнівно,

що головними поняттями того коду або ж тієї азбуки є **кадр** і **монтаж**. Насправді їх значно більше, але зараз зупинимось на цих двох, відзначивши при цьому, що кожна із цих категорій є настільки фундаментальною, що розробляються кінознавцями як два головні розділи науки про кіномистецтво. Скажімо, кадр як певний простір, обрамлений прямокутною рамкою, має своє змістове наповнення, котре, якщо йдеться про професійне виконання, є художньо обробленими, – складові його змісту є найретельнішим чином відібраними, композиційно та колористично вирішеними. Написано сотні наукових та навчально-методичних праць про мистецтво кадру. Кадри бувають статичні і рухомі, кадри-панорами, кадри середнього та крупного планів. І так далі.

Якщо погодитися із твердженням, що малюнок, акварель, ліногравюра, станкова картина-портрет, картина-побутова сцена, картина-пейзаж і т.д. – це певний простір, обрамлений рамою, що має ретельно відібране, скомпоноване та колористично вирішене змістове наповнення, то можна сказати, що в стінах Санкт-Петербурзької академії художеств Шевченко навчався мистецтва кадрування. Відбувалося формування його художнього мислення. А це означало, що він бачив й осмислював світ як живописець, розміщав бачене в певні рамки, наповнював їх змістом, корегував бачене композиційно та колористично – тобто обробляв бачене художньо. Про це пише Леся Генералюк, наводячи при цьому багато переконливих прикладів.

Кадр найтіснішим чином пов'язаний з **монтажем**. Про останній у кінознавстві існує величезна література. Там, де в будь-якому мистецтві відбувається зіставлення окремих деталей, фрагментів, частин і т.д. і т.п. для розкриття нових смислів, показу явища, предмет повніше, глибше й багатогранніше – там удаються до монтажних прийомів. Саме тому, виявляється, монтаж характерний для всіх мистецтв. Більше того, як на цьому наголошував відомий французький філософ Анрі Бергсон стверджував, що всі процеси сприймання, мислення, формулювання думки відбуваються в нашій свідомості за кінематографічним принципом нанизування та кадрування. Таким чином філософ прийшов до висновку про кінематографічність (монтажність) людського мислення [2]. Психологи та психофізіологи у різних формах та з різних приводів писали про уривчастий і водночас монтажний спосіб нашого бачення світу. Ще фізіолог І.М. Сеченов називав око «щупалом» – людина, роздивляючись навколишній світ, постійно переводить погляд з одного предмету на інший. Процес надходження інформації до свідомості завжди має уривчастий, немовби фрагментарний характер. Так, ми можемо сприйняти предмет, який бачимо вперше, цілісно. Але це буде поверхове, сказати б, контурне бачення. Щоб отримати про цей предмет значно повніше уявлення, ми повинні розглянути його за частинами, при цьому наше око-«щупало» на

окремих частинах зупиняється довше, розглядає їх уважніше. Водночас у нашій свідомості відбувається «монтаж» розглянутих фрагментів, в процесі якого формується значно повніше і глибше уявлення про предмет. І це вже була цілісність нової якості.

Мистецтво живопису – це не тільки мистецтво побудови кадра, а й мистецтво монтажу. «На своїх заняттях зі студентами С. Ейзенштейн любив розкривати принципи композиції через «розкадрування» й монтажного аналізу складних творів живопису, таких як «Таємна вечеря» Леонардо да Вінчі, «Вигнання торгівців із храму», «Буря над Толедо» Ель Греко, «Бояриня Морозова» та «Ранок стрілецької страти», «Не чекали» й «Запорожці» Рєпіна (...). Поділяючи картину на десятки кадрів різної величини і розміщуючи ці «кадри» в певному смисловому, драматургічному порядку, студенти немовби оживляли картини, перетворювали зафіксований у статиці момент дії в процес, що розвивався в часі й просторі» [6, с. 6].

Можна уявити, якими актуальними були розмови в стінах Академії художеств про композицію живописних полотен. Знаменита картина вчителя Шевченка Карла Брюлова «Останній день Помпеї» вся змонтована з численних епізодів, кожний з яких має свій художній сенс. Картина ж самого Шевченка «Катерина» вся побудована як колаж, змонтований з окремих портретів та деталей предметного світу. То ж не так і важко зробити висновок, що монтажність була однією з найхарактерніших ознак візуально-образного мислення Шевченка. І не зайвим буде наголосити, що це мислення було художнім, тобто таким, що художньо оброблювало життєвий матеріал, утілюючи його у вербальний текст високої естетичної вартості.

Отже, і «кадр», і «монтаж» – два поняття, за допомогою яких можна розкодовувати «кінематографічну» складову й зрозуміти чинники тієї могутньої естетичної впливовості його поетичних текстів, наділених «геніальною простотою». Професійно засвоєні прийоми, що стосуються «кадру» і «монтажу» стали складовими художнього мислення поета, яке є основним системо/стиле/формоутворювальним чинником його творчості [5, с. 54 – 73].

У своїй «Золотій троянді» К. Паустовський, висловлюючи роздуми про особливості літературної творчості, наголошував на прямому зв'язку між яскравістю внутрішнього образного бачення письменником того явища (предмету, пейзажу...), яке він описує (йдеться про явище, що іменується в психології як *ейдетизм*), і тими образними уявленнями, що виникають у свідомості читача під час сприймання створеного письменником тексту. Про цей зв'язок між силою та яскравістю образного бачення, які «кінострічкою» проминають в свідомості актора під час озвучення ним тексту, і силою та яскравістю образних візій, що

з'являються в слухача (глядача) під час сприймання проголошеного актором слова, добре знають у театральному світі. Така залежність визнається там безумовною, вона є одним із базових постулатів «системи Станіславського».

Таким чином визнається той факт, що ступінь яскравості образних візій митця, засвідчує його художню талановитість – вона виявляється в його енергетичності як особливій здатності передавати свої візії іншим людям, заряджати їх тими емоційними станами та смислами, котрі вклав у ці візії митець.

Чим яскравіші візії, чим сильнішими почуттями вони пройняті – тим більшу потребу в самовираженні відчуває митець. «Процес асоціативної візуалізації був особливо важливим для Шевченка в ізоляції. Свої плани, задуми, мрії, особливо в неволі, він вважав більш значущими, ніж реальність (...). Уява, асоціативні переходи, контамінації спогадів-картинок є для нього і сферою натхнення, високих переживань, і тим кристалічним розчином, в якому визрівають його твори.

Побудова «повітряних замків» за допомогою чітких пластичних образів, т.зв. «оживлення» внутрішнім зором спогадів дитинства й нетривалих подорожей Україною – ліричних картин на кшталт «Садка вишневого», українських пейзажів (...) – це не лише варіації на теми українського світу, а й єдиний шлях відтворення й збереження того континууму – хай і віртуального – в якому ще можна залишитися життєздатним глибинне «Я» художника-естета, українця, вигнанця-поета» [4, с.260 – 261]

Іншими словами, поет створював своєю уявою віртуально-візуальний світ як другу реальність, перебування в якій було для нього чи не єдиним способом духовного й фізичного виживання. Він жив у тій другій реальності, ізолюючись від каторжної реальності реального світу. Звідси такі важкі переживання, пов'язані із забороною писати й малювати, яка забирала у нього можливість рятуватися завдяки втечі в ту другу реальність.

Інша особливість творчого обдарування Шевченка, що найтіснішим способом пов'язана з його винятковою інтенсивністю внутрішнього зорового бачення, – здатність до візіонерства. Зараз все частіше про Шевченка говорять як про поета-візіонера, митця візіонерського типу і т.п., не вдаючись при цьому до спроб глибшого осмислення цієї складної проблеми. Сама собою проблема візіонерства має багато різних трактувань – починаючи від ставлення до нього як до патологічного психофізичного стану, позначеного трансцендентністю візій та переживань, як до специфічного містично забарвленого релігійного й художнього феномену і завершуючи більш приземленими визначеннями візіонерства як добре розвинутого ейдетизму. Тема візіонерства розглядається в контексті різних

криється один із секретів вражаючої енергетичності Шевченкового поетичного тексту.

Загалом же візіонерство Шевченка позбавлене «шаманства», містичності, воно, якщо можна так сказати, здорове та світле – і саме тому, вважається, що з допомогою системних технологій та вмілому поєднанню літературознавчих та психологічних підходів багато що в ньому може бути пояснене. Багато що, але не все, бо, на думку відомого психофізіолога П. Симонова, «секрети» творчої інтуїції фактично не розгадуються – природа зацікавлена їх зберігати.

Кіномова є важливою складовою поетики Шевченка. Проте її роль у впливовості його творів майже не висвітлена, хоча йдеться, по суті, про один із вельми функціональних засобів естетичного впливу. На те є кілька причин. По-перше, засоби кінематографа в текстах докінематографічного періоду є настільки замаскованими «секретами» художності, що про їхнє існування ніхто й не здогадувався. По-друге, підходи з кодами традиційної поетики, виявляючи в текстах поета чимало мовних, композиційних, ритмомелодійних та інших засобів, були неспроможні виявити власне «кінематографічні» – вони просто їх не розпізнавали.

Першим звернув увагу на зміну планів зображення, на способи панорамування (а це, фактично, є засобами кінопоетики) Іван Франко «Із секретів поетичної творчості». Цей пріоритет обумовлений не тільки проникливістю автора трактату, а й тим, що він одним із перших в історії аналізу літературних текстів на предмет художності, здійснив посправжньому новаторський підхід, удавшись до моделювання художнього впливу літературного тексту на свідомість реципієнта. Таке моделювання може здійснюватися з позицій психології сприймання, що само собою передбачає застосування інструментарію психологічної науки.

Підхід до виявлення та аналізу елементів кіномови в художньо-літературному тексті з позицій рецептивної поетики засвідчує один важливий момент, а саме: якщо порівняти висловлювання письменників та кіномайстрів про засоби творення художності, то виявляється, що письменники дуже мало діляться таємницями творення власне художнього тексту, ще менше вони говорять про те, які **засоби художнього впливу** на свідомість читача застосовуються ними. Більше того, багато з них визнають, що їхня творчість часто скеровується підсвідомістю й через те не може бути поясненою. Вочевидь, такі твердження є похідними від того факту, що творчий процес у літературі відбувається без посередництва технічних засобів (комп'ютер, що використовується як друкарська машинка, – не враховується).

Кіномайстри – навпаки, дуже схильні коментувати свій творчий процес; мабуть через те, що він відбувається через посередництво технічних засобів. Таким чином ступінь **робленості** кіно значно вищий і

більш рукотворний, а тому більш усвідомлюваний. Письменники переважно говорять про те, як вони **творють**, а кіномитці – як вони **роблять**. І тому другі є значно відкритішими щодо своїх прийомів впливу на кіноглядача.

Така відмінність може бути з користю використана літературознавцями: досліджуючи функціональність кінозасобів у літературному тексті, маємо завжди звертатися до досвіду в їхньому осмисленні, що напрацьований кіномитцями та кінознавцями.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – М.: Искусство, 1980.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон; [пер. с франц.]. – М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. - розділ «Кинематографическое мышление»
3. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987.
4. Генералюк Леся. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук. Думка, 2008.
5. Клочек Г.Д. Художнє мислення письменника як формотворчий чинник // Григорій Клочек. Енергія художнього слова. – Кіровоград, 2008.
6. Юренев Р. Эйзенштейн. Монтаж: С.М. Эйзенштейн на занятиях со студентами во ВГИКе. – М., ВГИК, 1998.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Клочек Григорій Дмитрович – професор, доктор філологічних наук, завідувач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, член Співки письменників.

Наукові інтереси: теорія літературного твору, рецептивна поетика, поетика Тараса Шевченка.